IZPP^Φ INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND PSYCHOSOMATIK

Erstes offenes E-Journal für fächerübergreifende Theoriebildung in Philosophie und Psychosomatik sowie ihren Grenzgebieten

Herausgeber: Wolfgang Eirund und Joachim Heil ISSN: 1869-6880

Liebe im Paramythos. Zu Rilkes Gestaltung des Orpheus-Mythos

Christoph Jamme

I Der Mythos als Weltorientierung, die nicht vergangen ist und nie vergehen kann, die Mythologie als Lernen aus erzählter, gedeuteter Geschichte hat von jeher in einem Spannungsverhältnis nicht nur zur Historie, sondern auch zur Philosophie gestanden. Mit dem Thema „Mythos" steht zugleich das Wesen der Philosophie insgesamt in Frage, denn der Mythos ist nicht zu diskutieren ohne eine Neubestimmung des Verhältnisses von Lebenswelt und Rationalität und nicht ohne Klarheit zu gewinnen über die Entstehungsbedingungen der klassischen Rationalität. Die Aufklärung als solche herrscht nur, indem sie ihre Herrschaft verdunkelt. Wurde das Irrationale des Mythos noch von Platon als durch die Philosophie geschichtlich überholt angesehen, so sieht man heute den Mythos vielfach als eine andere Form des Rationalen, das in unserer durch moderne Wissenschaft geprägten Welt zu kurz komme. Die Probleme einer an ihre Grenzen stoßenden Wissenschaft und Kultur werden heute auf den „archaischen Horizont" früherer Mythen zurückprojiziert, wobei sich das vermeintlich „ganz Andere" des Mythos bei genauer Analyse als ein Konstrukt unserer Vernunft erweist. Die Frage Hans Blumenbergs ist immer noch aktuell: enthält die „Rationalität" des Mythos gewisse wesentliche Elemente, die durch die Idee einer epistemischen Weltdeutung nur partiell oder überhaupt nicht abgedeckt bzw. ersetzt werden können? Das wissenschaftliche Interesse sucht das orientierende Symbol in Begriffen, das lebensweltliche Interesse das Symbol in Bildern und Geschichten. Beides miteinander zu vermitteln ist Aufgabe der Philosophie.

Als Grundform menschlicher Erschließung der Wirklichkeit ist der Mythos Komplement, nicht Negation des Logos. Es gibt bevorzugte Zonen, wo Mythen auftreten: die Archaik, das immer schon Gewesene (Menschheitsanfänge, Kindheit etc.), sodann die Exotik (die räumliche Ferne, fremde Sitten) und schließlich die Zwischenzonen des Außerordentlichen wie Krankheit, Liebe, Tod oder politische Revolutionen und Naturkatastrophen (ein gutes Beispiel ist hier das Erdbeben von Lissabon). Philosophen wie Kolakowski und Ricoeur haben darauf aufmerksam gemacht, dass der Mythos ein Konstrukt für etwas ist, was unser Leben, was uns intellektuell und affektiv bestimmt, was aber nur bedingt in unserem Diskurs aufscheint. Wir können, so Ricoeur, den Mythos nicht in unsere Gegenwart transponieren, aber wir können ihn zum Symbol transformieren, ihn nach dem analysieren, was er uns zu denken gibt. Die Erinnerung an die Wichtigkeit dieser Transpositionsleistungen wird nicht nur von der Philosophie aufrechterhalten, sondern auch von der Kunst. In unserem Jahrhundert, so Helmut Friedel, habe sich die antike Mythologie als aufladbar mit individuellen, vom Künstler vertretenen Vorstellungen erwiesen. Sie sei, nachdem sie ihre Allgemeingültigkeit verloren habe, zum Bildvorrat für eine adäquate Darstellung differenzierter Individualität geworden, eine Art Sprache, die der Schilderung durchaus divergierender Absichten diene.[1] Oft beschäftigen sich Dichter und bildende Künstler mit mythologischen Stoffen, ohne auf den Formenkanon der Klassik direkt zurückzugreifen.

Friedel schreibt diese Worte nicht zufällig in dem Katalog zu einer Ausstellung, die sich 1984 im Lenbachhaus München unter dem Titel „Der Traum des Orpheus" mit italienischer Gegenwartskunst beschäftigt hat. Ich sage nicht zufällig, denn an der mythologischen Gestalt gerade des Orpheus kristallisieren sich philosophische und ästhetisch-poetische Aspekte in einer ganz besonders markanten Weise. Traditionell hat der Orpheusmythos ja

vor allem zwei Bedeutungen[2]. Einmal fungiert er als Allegorie der Macht der Musik, gilt Orpheus doch nicht nur als der Erfinder der Musik (sein Symbol ist die Lyra), sondern auch als derjenige, der wilde Tiere wie Tiger zähmt und Bäume bewegt. Auf der anderen Seite ist Orpheus der Stifter einer Mysterienreligion (der von Bachofen so genannten „Orphik“). Er gilt als Stifter der Dionysos- und Eleusinischen Mysterien. Als Dichtertheologe und Zauberer und Seher steht er somit für die Einheit von Dichtung und Religion. Er verbindet aber auch philosophischen und religiösen Anspruch mit der musikalisch-bezaubernden Wirkung. Spielte Orpheus in der Renaissance eine zentrale Rolle bei der Entstehung der Oper (Monteverdi 1607), so wird er in der neueren Literaturgeschichte zur „Identifikationsfigur der Dichtung“[3]. Doch Orpheus ist noch mehr. Seine Hauptrolle spielt er ja bekanntlich in dem gescheiterten Rettungsversuch seiner an einem Schlangenbiss gestorbenen Frau Eurydike aus der Unterwelt, wie ihn uns Vergil und Ovid erzählen. Orpheus ist somit auch der Idealtyp des Liebenden, der unverbrüchlich noch im Tode an seiner Liebe festhält. Daneben ist er auch der Trauernde, weshalb die Romantik ihn zum Melancholiker stilisieren konnte. In der Philosophie des Renaissance-Humanismus ist Orpheus der idealisierte Dichter-Priester (Marsilio Ficino). Ab dem 18. Jahrhundert wird er zum Kultur- und Religionsstifter.

II Besonders die Motive des visionären Poeten begegnen in der „reichsten literarischen Gestaltung“[4] wieder, nämlich in Rilkes *Sonette an Orpheus*. Beide Teile der *Sonette* entstehen im Arbeitswinter 1921/22 im alten Wohnturm des Schlosses Muzot[5]. Oft entstehen mehrere Sonette an einem Tag, wir haben es mit einer Art von écriture automatique zu tun, Rilke schreibt wie von einer inneren Stimme diktiert: „Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber [...] rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe.“[6] Gewidmet sind die Sonette der Erinnerung an Wera Knoop, einer früh verstorbenen Tänzerin[7]. Die Sonette stehen in einem engen Zusammenhang mit den *Duineser Elegien*, Teil 1 der *Sonette* ist noch vor den letzten Elegien entstanden und war wesentlich Voraussetzung für deren Vollendung[8]. Die Figur des Orpheus löst den Engel ab, der vergöttlichte Sänger kommt am häufigsten im ersten Teil vor, der mit dem Tod des Orpheus endet. Der zweite Teil wendet sich an die Einbildungskraft und Natur. Bei Rilkes Orpheus wurde der Gesang selber ein Gott – was er in der Mythologie nicht war. Jetzt ist nicht mehr die Elegienform maßgeblich, sondern zu Orpheus passt die romantische Form des Sonetts. Die Gedichte, so Rilke, enthielten keine Anspielungen, alles sei ausgesprochen. „Alles was ‚Anspielung‘ wäre, widerspricht für meine Überzeugung dem unbeschreiblichen *Da-sein* des Gedichts.“ Das Ziel sei die Offenheit „zu den weitesten und geheimsten Überlieferungen der Menschheit“[9]. In einem Brief an Clara Rilke nennt Rilke die Sonette „offen und geheim zugleich“.[10]

Wie die mythischen Bezüge in den *Sonetten* zu deuten seien, war in der Forschung von Anfang an umstritten (wenn man sich denn überhaupt ausführlich mit den *Sonetten* beschäftigte, standen sie doch, auch für Rilke selbst, immer im Schatten der *Elegien*)[11]. Zunächst versuchte man die Gedichte von der antiken Orphik her aufzuschließen, in den zwanziger und dreißiger Jahren dominierten Mystik und Theologie[12]. Hinzu kam schnell die (existenz)philosophische Deutung, man sah in den *Sonetten* den Ausdruck von Rilkes „Konzeption des Seins“ (Angelloz). Dabei stützte man sich vor allem auf drei Sonette: II.13 („Sei allem Abschied voran“), I.9 („Nur wer die Leier schon hob“) und II.12 („Wolle die Wandlung“). Der Zyklus als ganzer wurde eher vernachlässigt. Erst mit Hermann Wocke 1936 und dann vor allen Dingen mit Hans Egon Holthusens Dissertation von 1937 begann eine neue Sicht auf die *Sonette*. Jetzt erscheint Rilke als „Mythenschöpfer“ (Holthusen). Nach 1945 setzte sich dann die Betonung des Poetischen gegenüber dem Orphischen immer mehr durch. Für Katharina Kippenberg ist der Rilkesche Orpheus nicht mythologisch oder theologisch zu deuten, sondern als Prinzip der Kunst.[13] Es sei Rilke nicht um eine Aneignung der antiken Orphik gegangen. Dietrich Bassermann unterschied 1947 drei Schichten der Handlung: „Epiphanie des Gottes“, „Einweihung des Menschen in die

göttliche Teilhabe“ und „Hinwendung des also Eingeweihten zu aller irdischen Erscheinung“.[14] Heute haben wir einen sehr viel differenzierteren Blick auf die biographischen und werkgeschichtlichen Krisenjahre zwischen 1910 und 1921. Viel spricht für die These Manfred Engels, dass Rilke sich in dieser Zeit hochgesteckte Ziele gesetzt habe, vor allem das, hier „mit rein poetischen Mitteln das Erbe der Metaphysik anzutreten“.[15] Wenn Rilke im Brief an Witold Hulewicz vom „Verwandler der Erde“ spricht[16], so zeigen solche Äußerungen wie auch die vom „Weltinnenraum“, dass es Rilke um die Entwicklung einer Art ontologischen Grundkonzepts ging, um die Aufhebung der Grenze zwischen Innen und Außen. Ein „welthaftes Sein“ soll erfahrbar gemacht werden, „weltische[s] Dasein“[17], „das einfache Sein“ soll “zum Ereignis“ werden[18]. Dieser mythopoetische Bezug zur Wirklichkeit (Engel spricht sehr zu Recht von einer „Ontodizee“[19]) erfordert eine neue Poetik: nicht mehr die am Einzelobjekt orientierte Kunstdingpoetik[20], sondern ein ontologisches Lyrikverständnis. Das thematische Zentrum bildet das dritte Sonett des ersten Teils „Gesang ist Dasein“ mit der Identität von Dichtung und Dasein[21]. Es geht um das menschliche Sein, nicht um ein ewiges Sein. Das Schlusswort „Ich bin“[22] betont die Bedeutung des Sagens und Sprechens. Der sprachliche Prozess ist wichtig, das lyrische Ich ist der Mittler zwischen dem Gott des Gesangs und dem Menschen. In der orphischen Welt ist die Grenze zwischen der Außenwelt und der Welt des Singens und Hörens aufgehoben[23]. Das Hören tritt als neues poetisches Leitmotiv an die Stelle des elegischen Klagens und damit die „Bejahung und Rühmung des irdischen Daseins“[24]. Das erste Sonett beginnt mit dem kühnen Bild vom „hohe[n] Baum im Ohr“[25], den das Singen des Orpheus erzeugt, im letzten Vers heißt es, dass Orpheus den Tieren „Tempel im Gehör“ geschaffen hat.

Rilke stellt gegenüber Besitz versus Bezug, Aussage versus Sage/Gesang. Diese Rilkesche Gegenüberstellung hat sich, so die These Heideggers, im Wesen der Technik geschichtlich eingestellt. Dichtung hat diese Erinnerung daran wachgehalten, dass man auch anders als objektivierend-vernutzend mit den Naturdingen umgehen kann, nämlich in einem Sich-Anschmiegen an die Phänomene. Für Heidegger sind Rilkes *Sonette an Orpheus* Beispiel eines „ausgezeichneten nicht-objektivierenden Denkens und Sagens“ des Gottes[26]. Heidegger hat Rilke zuerst sehr kritisiert, und in dieser späten Äußerung deutet er ihn um. Bei Rilke ist Orpheus oder der Gesang ja selber ein Gott – Heidegger dagegen spricht vom Gesang als dem „Anwesen bei“ dem Gott, nur diese Umdeutung bringt hier den völligen Gleichklang mit Rilke zustande.[27] Diese Sicht Heideggers ist ein Beleg für die Richtigkeit der These von Anz, dass die Existenzphilosophie in den zwanziger Jahren auf den Begriff bringe, was die Dichter (um 1900 und um 1910) vorweggenommen haben. Dazu gehört auch der Protest gegen die einseitige Naturbeherrschung im Lob der Dinge, wie man es im Gedicht Rilkes antrifft.[28]

III Es bleibt noch die Frage zu beantworten, was Rilke am Orpheusmythos interessiert bzw. wie er den antiken Mythos in moderne, a-mythische Zeiten transponiert. Rilke zeigt dabei die für alle modernen dichterischen und künstlerischen Mythenrezeptionen charakteristische Ambivalenz: auf der einen Seite glaubt er, befördert durch Friedrich Hölderlin, Stefan George und Alfred Schuler, an die Kraft des Mythos, auf der anderen Seite beklagt er (wie z. B. am Ende der zweiten Elegie) den Verlust der „Götter“, das Fehlen eines gemeinsamen Mythos in unserer Zeit. Beda Allemann spricht sehr treffend von „paramythisch“[29] – ein Mythos, der um seine Unmöglichkeit weiß.

An Rilkes Orpheus-Rezeption lässt sich dies in besonderer Weise veranschaulichen. Dabei ist zu beachten, dass Rilkes „Weg zu Orpheus“, wie schon Holthusen betonte, eine lebenslange Entwicklung und Selbstverwirklichung ist[30]. Was bedeutet es aber, wenn, wie Katharina Kippenberg richtig beobachtet, Rilke die Gestalt des mythischen Sängers „mitten unter uns“ versetzt[31]? Zunächst ist festzuhalten, dass Rilke wie jeder Gebildete seine Hauptkenntnis über Orpheus aus Ovids *Metamorphosen* schöpfte, die er in einer lateinisch-

französischen Ausgabe las.[32] Die Abbildung einer Federzeichnung von Giovanni Battista Cima, gen. Cima da Conegliano von Orpheus aus dem Jahre 1500 hatte er an der Wand seines Arbeitszimmers im Chateau Muzot befestigt.[33] Dieses Bild zeigt Orpheus zu Füßen eines Baumes sitzend und spielend. Dies entspricht der gängigen antiken Ikonographie: in der Antike wird der Musiker Orpheus meist mit der Kithara im Arm dargestellt, wobei das Instrument ein Symbol des Friedens ist. Nur auf wenigen antiken Abbildungen wird neben Orpheus auch Eurydike dargestellt und nur auf einem einzigen uns bekannten Bild wird mit den beiden der Götterbote Hermes in Verbindung gebracht, nämlich nur auf dem berühmten Dreifigurenrelief, dessen Original auf circa 410 vor Christus datiert ist und von dem in Neapel, Rom und Paris drei vollständige Kopien existieren. Zu sehen ist der Moment, da Orpheus sich umgewandt hat und Hermes Eurydike, die den Schritt nach hinten zu wenden ansetzt, mit sanftem Druck der linken Hand zur Rückkehr in die Unterwelt nötigt. Unter dem Eindruck dieses Grabreliefs, das er in Neapel gesehen hat, schreibt Rilke das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*, das Anfang 1904 in Rom begonnen und im Herbst 1904 vollendet wurde und das im November 1905 in den *Neuen Gedichten* veröffentlicht wurde[34]. Dieses Gedicht – das einzige, das Orpheus im Titel trägt – ist Teil von mehreren frühen Erzählgedichten und in Prosaform geschrieben, in Wahrheit in Langversen. Die Überschrift entspricht der „Statik des antiken Reliefs"[35], das Gedicht selbst verwandelt aber das ruhende Bild in das durch den Mythos bezeugte dramatische Geschehen – eine Problematik, wie sie schon Lessing an der Laokoonplastik dargestellt hat.

Deutlich lassen sich in diesem Gedicht drei Teile unterscheiden, umrahmt von einer Art Einleitung und einem Schluss. Die drei Hauptteile sind nacheinander den drei Hauptfiguren Orpheus, Hermes und zuletzt Eurydike gewidmet, hier – wie allein schon die Strophenlänge ausweist – eindeutig die Hauptfigur.

Der erste Teil (Vers 1–15) ist mit der dunkelste des gesamten Gedichtes. Wir werden in eine Seelenlandschaft geführt, in der die Grenzen zwischen Innen und Außen verschwimmen. Am Anfang steht die Metapher eines Silbererzbergwerkes, allerdings werden die Silbererze sofort mit Adern gleichgesetzt, das heißt die Grenze zwischen Organischem und Anorganischem wird aufgehoben, weshalb Rilke auch noch von einem Seelenbergwerk sprechen kann. Die anschließende Rede vom Porphyr vertieft dies: die roten Einsprengsel in vulkanischem Ergussgestein werden bei Rilke zu „Blut, das fortgeht zu den Menschen" und das – ein weiterer Beleg für die Vermischung von Organischem und Anorganischem – „zwischen Wurzeln" entspringt. Rilke entwirft damit das Bild einer Blutquelle in einem Seelenbergwerk, die die Menschen speist. Dieses Bergwerk ist in völliges Dunkel getaucht, es gibt keine anderen Farben als das Rot des Blutes, was darauf hin deuten könnte, dass wir es hier auch mit einem Verbindungsort zwischen Tod und Leben zu tun haben. Dieser Eindruck bestätigt sich in den Versen 7–14, wo man die hier beschriebenen Felsen und „wesenlose Wälder" und „Brücken über Leeres" als Zwischenlandschaft zwischen Tod und Leben deuten kann. Eine Stütze findet diese Sicht im Bild von „jener große graue blinde Teich", in dem man mit Recht den Averner See gesehen hat, bei Vergil der Eingang in die Unterwelt. In jedem Fall handelt es sich wieder um eine Seelenlandschaft, wenn Rilke etwa die Wiesen als solche „voller Langmut" anthropomorphisiert. Die Wiesen öffnen sich nun zu einem Weg. In Vers 15 leitet Rilke mit der Metapher des Weges über zur Bildbeschreibung bzw. zur jetzt folgenden Handlung: „Und dieses einen Weges kamen sie." Um wen es sich bei diesen „sie" handelt, lässt sich nur aus der Überschrift erschließen, denn im Folgenden werden keine Namen genannt. Rilke spricht nur von „der schlanke Mann", dann von dem „Gott des Ganges und der weiten Botschaft" und schließlich von der „So-Geliebte[n]".

Zunächst also, in den Versen 16–41, wird Orpheus beschrieben. Er ist ungeduldig und nimmt seinen Weg wie

ein tierischer Wiederkäuer „in großen Bissen“ – schon ganz am Anfang wird hier auf das Tierische im Menschen, genauer im Manne angespielt, das später noch eine Rolle spielen wird. Das Dasein als Dichter und Musiker hat er hinter sich gelassen: seine Hände sind „schwer und verschlossen“ geworden (Vers 20), besonders seine linke Hand, die ursprünglich einmal mit der Leier verwachsen war. Statt synästhetischer Erfahrungen haben sich „seine Sinne […] entzweit“ (Vers 24): Gesichtssinn und Gehörsinn sind auseinander gefallen, was Rilke mit dem Gegensatz von „Voraus“ und „Zurück“ deutlich macht. Der Blick, der eigentlich nur geradeaus gerichtet sein sollte, läuft „wie ein Hund“ immer vor und zurück, das Gehör ist ganz nach hinten gerichtet. Orpheus hat mithin seinen Blick nicht mehr unter Kontrolle und traut auch seinen Ohren nicht, er ist irritiert, weil er von den beiden hinter ihm gehenden Gestalten nichts hört. Ein Umdrehen aber, und hier nimmt Rilke den Mythos auf, ist ihm nicht gestattet: „Dürfte er / sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun / nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen, / die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn“.

Der erste, der ihm leise folgt, ist Hermes (Vers 42–46), hier deutlich zu erkennen an den Attributen des Götterboten wie Reisehaube, Stab und Flügelschuhe. Er führt Eurydike an „seiner linken Hand“ – genau wie auf dem Relief.

Der Teil über Eurydike (Vers 47–86) nimmt zunächst das Motiv der Leier auf, der zugeschrieben wird, eine eigene, zweite Welt erschaffen zu können, nämlich eine „Welt aus Klage“ (Vers 49, vgl. auch Vers 52). Diese „Klage-Welt“ erinnert an die zehnte *Duineser Elegie* und ist ein zweiter Kosmos, nur dass die Sterne in dieser zweiten Welt „entstellt“ sind (Vers 55). Es ist eine Welt, die sich ganz allein der schöpferischen Kraft des Orpheus verdankt[36], und diese schöpferische Kraft ist aus seiner Liebe zu Eurydike erwachsen (zweimal ist von Eurydike als der „So-Geliebten“ die Rede). Doch Orpheus, wie wir aus der vorigen Strophe wissen, hat diese Kraft verloren, er erreicht Eurydike nicht mehr. Rilke, und das ist das Zentrum seiner Neuinterpretation des Mythos, kappt das Band der Liebe zwischen Orpheus und Eurydike. Im Gegensatz zum ungeduldigen Orpheus geht sie an Hermes’ Hand „sanft und ohne Ungeduld“ und „war in sich“ (v. 59f). Eurydike hat Orpheus schon vergessen: „Und dachte nicht des Mannes, der voranging“ (v. 61). Eurydike ruht in ihrem Totsein in sich („Sie war in sich [vgl. oben v. 60!]. Und ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle“). Sie wurde entrückt in eine Welt jenseits des Verstehens: der Tod hat sie so vollständig erfüllt, dass jede Erinnerung an den „We[g], der ins Leben aufstieg“ und vor allem auch jede Erinnerung an ihren Mann erstorben ist. Bei seinem Umwenden fragt sie völlig emotions- und erinnerungslos „*Wer*?“. (v. 86). Rilke könnte hier auf eine Stelle bei Ovid[37] anspielen, wo berichtet wird, Eurydike habe beim Zurückgleiten in die Unterwelt nur noch ein schwaches „vale“ auszustoßen vermocht. B. Huss spricht zu Recht davon, dass Rilke hier den Orpheusmythos zum Ausdruck einer persönlichen Todesmythologie macht, nach der der Tod eine ganz eigene Daseins- und Existenzform ist[38].

Doch Rilkes Umdeutung des Mythos geht noch weiter: Er nutzt den Orpheusmythos nicht nur zur Veranschaulichung seiner spezifischen Todesauffassung, sondern vor allem zur Versinnbildlichung seiner spezifischen Liebeskonzeption. Wie eine Mariengestalt ist nämlich Eurydike in ihrer vom Tod ganz erfüllten Daseinsform in eine neue Jungfräulichkeit zurückgekehrt (Vers 68f), was Rilke mit der (etwas konventionellen) Metaphorik der sich am Abend schließenden Pflanze umschreibt. Ihre Jungfräulichkeit geht so weit, dass jede Berührung sie kränkt, selbst die zarte von Hermes (Vers 73–74). In einer dreifachen Negation betont Rilke ihren Abschied von ihrem alten Leben: sie ist „nicht mehr diese blonde Frau“ (hier wird die moderne Frau in die Antike rückprojiziert), „nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland“ und vor allem „jenes Mannes Eigentum

nicht mehr". Rilke verabschiedet hier nicht nur die alte Ehe-Vorstellung, nach der die Frau mit der Heirat zum Eigentum des Mannes wird, sondern die Frau ist in ihrer marienhaften Reinheit auch kein Sexualobjekt mehr. Nur Orpheus, der ja den Wiederkäuern sich angeglichen hatte, hat für diese Verwandlung kein Sensorium. Orpheus ist nur noch triebhaft-sinnlicher Mann, der die Frau als Eigentum will – er ist kein Dichter mehr. Eurydike aber ist völlig eingegangen in die Natur, was Rilke mit der Wiederaufnahme der Wurzelmetapher vom Anfang unterstreicht („sie war schon Wurzel").

Der Schluss des Gedichtes (Vers 87ff) fingiert einen Beobachter, der die Rückkehr der Eurydike beobachtet, eine Rückkehr auf jenem schon am Anfang beschriebenen Wiesenweg, der den Übergang zwischen dem Leben und dem Totenreich markiert. Von Orpheus ist am Schluss überhaupt nicht mehr die Rede, nur noch von Hermes, den diese Rückkehr der Eurydike in den Hades traurig stimmt. Eurydike aber geht den Weg zurück, wie es in dem letzten Vers heißt, „unsicher, sanft und ohne Ungeduld" (Vers 95), womit Rilke wörtlich die Verse 58–59 wieder aufnimmt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Rilke den Mythos von Orpheus und Eurydike radikal umdeutet, indem er das Interesse von Orpheus ganz auf Eurydike verschiebt, was im antiken Mythos keinen Anhalt hat (auf den allermeisten Abbildungen erscheint Eurydike überhaupt nicht). Hierzu hat ihn wohl das neapolitanische Grabrelief angeregt, auf dem ausnahmsweise nicht nur Hermes zu sehen ist, sondern auch – selten genug – Eurydike in der Mitte als Zentralgestalt dargestellt ist. Das Einzige, was noch an den antiken Orpheus gemahnt, ist die Erinnerung an die Kraft seiner musikalisch unterstützten Klage, doch wenn Rilke dies sofort zu einer eigenständigen Welt stilisiert, hat er sich auch schon gleich wieder vom Mythos entfernt. Rilke schiebt also seinen eigenen Gedanken (von der Welt aus Klage) in die antike Welt hinein. Die Voraussetzung ist das Totsein der Geliebten. Am auffälligsten aber ist, dass Rilke durch die Abwertung von Orpheus und die Konzentration auf Eurydike den Mythos zur Versinnbildlichung seiner eigenen, vor allem im *Malte*-Roman dargelegten Konzeption der „intransitiven", b e s i t z l o s e n Liebe nutzt. Der Mann, so heißt es im Roman *Malte Laurids Brigge*, muss die Liebe lernen, volle Liebe gibt es nur bei der Frau. Die Frauen „haben Jahrhunderte lang die ganze Liebe geleistet, sie haben immer den vollen Dialog gespielt, beide Teile. Denn der Mann hat nur nachgesprochen und schlecht."[39] Was Rilke von Goethe in seinem Verhältnis zu Bettina von Arnim sagt, könnte man auch von Orpheus sagen: „Diese Liebende ward ihm auferlegt, und er hat sie nicht bestanden."[40] In der Frau sieht Rilke die absolute Hingabe, die das Schicksal zu beschränken zwingt. Wenn Rilke schreibt: „In ihnen [den Liebenden d. h. den Frauen] ist das Geheimnis heil geworden […] *vor* ihnen ist nur noch Gott"[41], so passt dies auch auf Eurydike. Interessanterweise nennt Rilke in seinem Roman als Beispiele dieser selbstlosen Liebe nicht nur die portugiesische Nonne und Lyrikerin Mariana Alcoforado[42], sondern auch den bei Ovid gefundenen Mythos von Byblis und Kaunos. Byblis ist über alle Maßen in ihren Zwillingsbruder verliebt und will sich am Ende aus Enttäuschung in den Bergen in den Tod stürzen, wird aber zu einer Quelle. Es könnte sein, dass Rilke in den Anfangszeilen unseres Gedichtes (Vers 7–14) auch Elemente dieses Mythos mit konnotiert.

Endnoten

1 Helmut Friedel (Hg.): Der Traum des Orpheus – Mythologie in der italienischen Gegenwartskunst 1967–1984. Katalog zur Austellung 16. Mai–1. Juli 1984. München 1984.
2 Christoph Jamme/Stefan Matuschek: Handbuch der Mythologie Darmstadt 2014, 122–126.
3 Ebd. 125.
4 Ebd. 125.
5 Vgl. Th. Ziolkowski: The View from the Tower. Origins of an Anti-Modernist Image. Princeton 1998. 97 ff.
6 An Xaver von Moos, 20.04.1923, B 833.
7 Vgl. D. Bassermann: Der späte Rilke. München 1947. 373 ff.
8 M. Engel, in: Rilke: Werke. Komm. Ausg. in 4 Bdn. Bd. 2 . Hg. v. M. Engel u. U. Fülleborn. Frankfurt a. M./Leipzig 1996. 703.
9 An Gräfin Sizzo, 01.06.1923, GS 67 f.
10 An Clara Rilke, 23.04.1923, B. 835.
11 Zur Deutungsgeschichte vgl. Th. Ziolkowski: Die Welt im Gedicht. Rilkes Sonette an Orpheus II. 4. Würzburg 2010. 133 ff. Die Bibliographie bis 1950 bei W. Ritzer, Wien 1951.
12 Ein Hauptvertreter der „Mystophorie“ dieser Jahre war Hermann Pongs, vgl. ebd 133–35.
13 K. Kippenberg: R. M. Rilke: Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Zürich 1951. 259.
14 D. Bassermann: Der späte Rilke. 391.
15 M. Engel in: Werke 2. 417.
16 An Witold Hulewicz, 13.11.1925, B 900.
17 An Nora Purtscher-Wydenbruck, 11.08.1924, B 871.
18 Ebd.
19 M. Engel, in: Werke 2. 317.
20 Vgl. dazu Luke Fischer: The Poet as Phenomenologist – Rilke and the „New Poems“. New York/London 2015. Bes. 215 ff.
21 Rilke: Werke 2. 242.
22 Ebd. 272, vgl die Erl. ebd. 726 ff.
23 Ebd. 715.
24 Ebd. 717.
25 Ebd. 241; vgl. die Erl. 713.
26 Martin Heidegger: Phänomenologie und Theologie. Frankfurt a. Main 1970. 47.
27 Vgl. C. Jamme: Die Rettung der Dinge. Heidegger und Rilke. In: Philosophisches Jahrbuch 1992 (1985), 408–415.
28 Th. Anz: Literatur des Expressionismus, Stuttgart 2002. – Zu Rilkes Technik-Kritik vgl. Sonett II. 22 (positiver als in der 7. *Duineser Elegie*). Vgl. zu diesen Zusammenhängen M. Engel, in: Werke 2. 728f.
29 B. Allemann: Rilke und der Mythos. In: Rilke heute. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1976. 14,24.
30 H. E. Holthusen: Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation. München 1937. 22.
31 K. Kippenberg: Duineser Elegien. 258.
32 Vgl. M. Moog-Grünewald (Hg): Mythenrezeption. = Der neue Pauly. Supplemente. Band 5. Stuttgart/Weimar 2008. 522–538.
33 Vgl. den Bericht von Katharina Kippenberg von ihrem ersten Besuch in Muzot (21/24.07.1922) über dieses Bild bei D. Bassermann: Der späte Rilke. 382 f.
34 Rilke: Werke. Komm. Ausg. Bd I, 500–503; Kommentar ebd. 953 ff.
35 Engel ebd. I, 954.
36 Vgl. G. Höhler: Rainer Maria Rilkes ‚Orpheus‘. In: Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Hgg. v. H. Koopmann. Frankfurt a. M. 1979. 367–385, hier 369: „Des Künstlers Klage wird Schöpfung […].“ Den eigentlichen Kern des Gedichts trifft Höhler aber nicht.
37 Metamorphosen 10,1 bis 105; 11,1 bis 93.
38 B. Huss, in: Moog-Grünewald (Hg): Mythenrezeption. 533f.
39 R. M. Rilke: Werke in 3 Bänden. Bd 3. Frankfurt a. M. 1966. 232.
40 Ebd. 298 – Vielleicht gibt es hier auch einen biographischen Hintergrund: die Jahre zwischen 1910 und 1922 sind für Rilke eine Zeit der immer wieder neu gesuchten und immer wieder scheiternden Liebesbeziehungen.
41 Ebd. 324
42 Deren P*ortugiesische Briefe hat* er übertragen.

Zum Autor

Univ.-Professor Dr. Christoph Jamme ist seit 1997 Professur für Philosophie an der Leuphana Universität Lüneburg. Von 2001–2005 war er Dekan des Fachbereichs Kulturwissenschaften und seit 2002 ist er Vorstand des Instituts für Kulturtheorie der Universität Lüneburg. Er ist Verfasser und Herausgeber zahlreicher Publikationen zur Philosophie und zu den Kulturwissenschaften. Zur Philosophie des Mythos sind u. a. erschienen: Handbuch der Mythologie. Jamme, C. (Hrsg.) & Matuschek, S. (Hrsg.) 2014 Darmstadt: Philipp von Zabern. 368 S.; Mythos als Aufklärung: Dichten und Denken um 1800. Jamme, C. 2013 München: Wilhelm Fink Verlag. 273 S.;

Die mythologische Differenz: Studien zur Mythostheorie. Matuschek, S. (Hrsg.) & Jamme, C. (Hrsg.) 2009 Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. 261 S.; Einführung in die Philosophie des Mythos: Neuzeit und Gegenwart. Jamme, C. 2005 Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. »Gott an hat ein Gewand«: Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Jamme, C. 1991 Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kontakt

Prof. Dr. Christoph Jamme
Leuphana Universität Lüneburg
21335 Lüneburg, Universitätsallee 1, C5.210
Fon +49.4131.677–2733
jamme@uni.leuphana.de